



**University of  
Zurich<sup>UZH</sup>**

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2015

---

## **Kontakt, gestört: Paul Schraders „The Canyons“**

Binotto, Johannes

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-111958>

Journal Article

Published Version

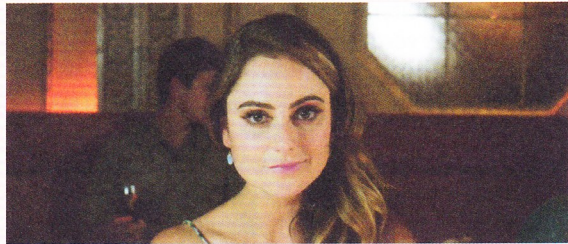
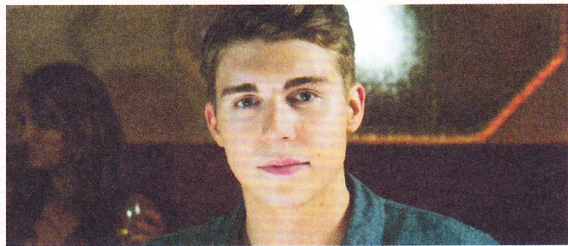
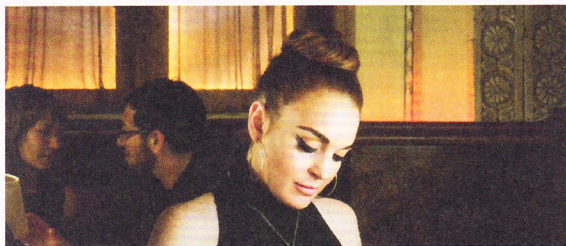
Originally published at:

Binotto, Johannes (2015). Kontakt, gestört: Paul Schraders „The Canyons“. Filmbulletin: Zeitschrift für Film und Kino, (5.15):50-51.



**The Canyons:** 00:02:08–00:02:59  
USA 2013, **Regie:** Paul Schrader;  
**Buch:** Bret Easton Ellis;  
**Kamera:** John DeFazio; **Schnitt:**  
Tim Silano. **Darsteller (Rolle):**  
Lindsay Lohan (Tara), James Deen  
(Christian), Nolan Funk (Ryan),  
Amanda Brooks (Gina)

## Kontakt, gestört



Die Sequenz setzt unmittelbar nach dem Vorspann ein, dauert nicht einmal eine volle Minute und könnte banaler nicht sein: Vier Menschen sitzen an einem Tisch, redend. Miteinander. Übereinander. Mit dieser simplen Standardsituation beginnt Paul Schrader seinen von der gesamten Kritik verachteten und vom Publikum verachteten Film *The Canyons* von 2013 und bringt ihn damit von allem Anfang an aus dem Lot.

«Christian just got back from Vegas», hört man eine Frauenstimme sagen, während das aufblende Bild uns einen jungen Mann zeigt, der freundlich lächelnd direkt in die Kamera blickt. Und während man sich noch fragt, ob er dieser Christian sei, antwortet stattdessen eine männliche Stimme im Off: «Yeah, just for the weekend. Private thing.» Dann Umschnitt auf eine Frau, die erst den Blick gesenkt hat, dann kurz aufsieht und nun ebenfalls direkt in die Kamera schaut. Doch auch sie ist nicht die Richtige, jedenfalls nicht die, deren Stimme wir bereits kennen. Denn während diese Frau im Bild schweigt, fährt die bereits bekannte Frauenstimme im Off fort: «He knows everyone.» Erst ein weiterer Schnitt enthüllt uns die Sprecherin, die nun aber, da wir sie endlich sehen, ebenfalls schweigt,

wiedermum stumm lachelt, mitten hinein in die Kamera auch sie. Erst das vierte Bild zeigt uns jemanden, der auch tatsachlich spricht, wahrend man ihn sieht. Das muss Christian sein, der jeden kennt, der nur hier ist, fürs Wochenende, wegen einer privaten Sache. Christian erzahlt, wo er in Las Vegas abgestiegen sei. Weitere Banalitäten. Sein Blick derweil bleibt, als einziger in dieser Runde, konsequent woanders hin gerichtet. Nicht in die Kamera, sondern schrag nach unten. Abgelenkt.

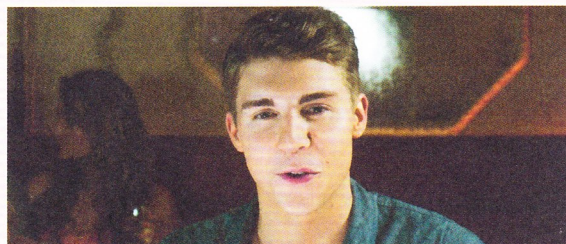
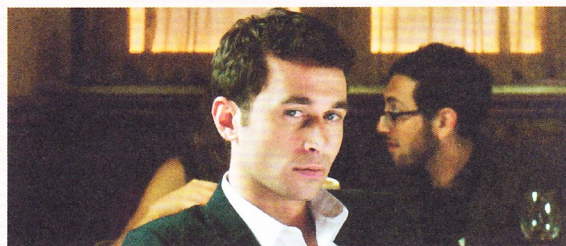
Schuss und Gegenschuss nennt man das gebräuchliche Schnittverfahren für Dialogszenen. Eine erste Einstellung, der sogenannte Schuss, zeigt den Sprecher, die folgende Einstellung, der Gegenschuss, den Antwortenden. Aktion und Reaktion wird zur Bilderfolge. So schafft man im Kino Kohärenz und verhindert Irritationen. Denn während der Kinzuschauer sich in der ersten Einstellung fragen mag, wer hier angesprochen wird, gibt ihm die zweite, komplementäre Einstellung eine Antwort darauf. So näht der Film seine separaten Einstellungen zu einer logischen Erzählkette zusammen und versteckt dabei zugleich seine eigene Apparatur. Denn stand der Sprecher nicht in Wahrheit

vor einer Kamera, als er seinen Text sprach? Und spricht nicht auch der Antwortende in ebendiesem Apparat? Die Kamera aber, die überhaupt erst ermöglicht, dass wir im Kino etwas sehen, mag sich selber dabei nie zeigen, sondern verbirgt sich unentwegt hinter der Naht zwischen den Bildern. Die Abfolge von Schuss und Gegenschuss gaukelt vor, die Figuren würden tatsachlich miteinander sprechen, die sauber vernähten Einstellungen lassen uns den Aufnahmeapparat vergessen.

Zu Beginn von Paul Schraders *The Canyons* hingegen sind die Einstellungen allesamt falsch vernäht. Statt dass auf den Schuss der passende Gegenschuss folgt, zeigt uns der Film unentwegt das, was nicht passt. Der Mann in der ersten Einstellung ist nicht der, von dem die Rede ist, die Frau in der zweiten nicht die, die spricht. Und statt eines richtigen, zeigt uns die Folge der Bilder zu viele Anschlüsse. Die Schnittfolge tut, als würden am Tisch die Männer direkt den Frauen gegenüber sitzen, die sie anlächeln. Wenn man am Ende der Sequenz endlich die ganze Tischordnung sieht, bemerkt man, dass auch das nicht stimmt.

Die Verunsicherung ist freilich zu subtil, zu kurz, als dass der ungeübte Betrachter sie sofort analytisch





erfassen könnte, aber vielleicht doch stark genug, um eine vage Desorientierung auszulösen. Auch wer es nicht sogleich benennen kann, spürt es: Die Naht zwischen den Bildern ist ausgefranst. Die Erzählung fällt auseinander. Statt einander sehen die Figuren auch im restlichen Film immer etwas anderes. Die Blicke in diesen ersten Sekunden des Films scheinen sich zwar gegenseitig anzustossen, wie in einem Billardspiel, wie die Kugeln, die von einer Bande des Tisches zur anderen laufen, doch die letzte Kugel fällt nicht ins Loch, sondern rollt davon, ins Leere.

Die Sequenz wird zur Vorführung einer optischen Blockade. Der Fluss der Bilder kennt kein Ziel und führt nirgends hin.

Bedeutsam ist darum auch, wohin Christian, offensichtlicher Protagonist des Abends, schaut, wenn die Kamera ihn endlich zeigt: nicht in die Linse, sondern aus dem Bild hinaus, auf sein Mobiltelefon, wie wir später sehen. Dessen Screen aber zeigt selbst wieder eine neue Einstellung: ein Internetprofilbild ebenjenes lächelnden jungen Mannes, mit dem der Film begonnen hatte. So kommt am Ende der Sequenz

dieser Parcours der Blicke doch wieder bei seinem Ausgangspunkt an und verpasst diesen zugleich. Statt im Sinn der Schuss-Gegenschuss-Logik mit jenem Bild zu schliessen, mit dem man anfang, ist das Bild vom Anfang nun durch eines jener Mobiltelefonbilder ersetzt worden, die man bedeutsam «Selfie» nennt. Damit strandet die Sequenz bei einem Bild, das immer schon beides war, Schuss und Gegenschuss zugleich, beim Kurzschlussbild des Selfies, das nie einen anderen Adressaten hatte als nur wieder den, der das Bild macht. Die Sequenz wird zur Vorführung einer optischen Blockade. Der Fluss der Bilder kennt kein Ziel und führt nirgends hin. Klaustrophobisch drehen die Bilder typisch fürs Digitale in sich selber. «Die elektronischen Bilder», heisst es bei Gilles Deleuze, «haben kein Äusseres mehr und gehen in kein Ganzes mehr ein (...) sie verfügen über die Fähigkeit, sich um sich selbst zu drehen.»

Doch nicht nur das Bild auf Christians Telefon ist als digitales Selfie eines, das in sich selber dreht. Auch alle Bilder von Schraders Film sind digital verfasst, rasen, in sich kreisend, ohne Ziel. So entstellt die Eröffnung von *The Canyons* das eigene Medium zur Kenntlichkeit. Die sich ändernden

technischen Bedingungen zeigen sich auch in einer Auflösung der einst gültigen Erzählregeln. Die ehemals soliden Nähte zwischen Schuss und Gegenschuss sind aufgetrennt. Die Kohärenz zielgerichteter Erzählung weicht einem zirkulären Wiederholungszwang. Und damit nehmen die ersten Sekunden von *The Canyons* eigentlich die ganze Handlung vorweg. Was in diesem Anfang nicht stimmt, wird sich auch später nie zusammenfügen. Alle Beteiligten sind aneinander angeschlossen, aber immer falsch. Der Kontakt findet statt, nonstop, doch nur ab- und umgelenkt. Gespräche können nur über falsche Verbindungen geführt werden. Sex kann man nur haben, wenn von anderen beobachtet, von Kameras gefilmt und von Pixeln verrauscht. Gewalt kann nur geschehen als Imitation, Klischee und Parodie, ausgeführt von drittklassigen Schauspielern. Dieses Versagen aber ist ein Triumph. Die verfehlten Bilder von nur ein paar Sekunden Dauer treffen. Besser als anderswo ganze Filme. Wer es nicht sieht, hat nicht genau geschaut.

Johannes Binotto



# filmbulletin

Zeitschrift für Film  
und Kino

Nº 5 / 2015  
filmbulletin.ch



Fall Out Zum Kino von Sam Peckinpah S. 6

Rhythmus der Bilder, Chemie der Klänge Walter Murch, Cutter und Sounddesigner S. 54

